

CLOUZOT OG SISYFOS

Af Stephan Kehler

Henri-Georges Clouzot har i den moderne films historie stillet sig op på et meget vindomsust hjørne. Forkæret, forkælet, forfulgt og forgyldt har han uopholdeligt næret sin kunstneriske stræben ved sit eget sinds lidenskab. Fire år af sit liv måtte han kæmpe mod tuberkulose, og hans anden selvstændige film som instruktør, „Le corbeau” fra 1943, havde nær kostet ham hans karriere i fransk film. Filmen blev indspillet under den tyske besættelse for det tyske filmselskab i Paris, „Continental”, og man kan i *Goebbels’* dagbøger læse om, hvordan nazisterne så deres chance til at udnytte filmens franske provinskarikatur i propagandaens tjeneste. Under titlen „Eine kleine Stadt” blev den i Tyskland vist for at understrege den franske nations degenererede stade. I et befriet Frankrig, hvor hadet og bitterheden havde en stormflods styrke, kan det ikke undre, at Clouzot kom i modvind. Man kan snarere undre sig over, at andre gik fri. Filmen blev forbudt og Clouzot syntes en død mand. Forstå Clouzot kan man ikke med mindre man holder sig denne tid – vor tid – og dette Frankrig – hans Frankrig – for øje.

Clouzot fødtes 20. november 1907 i Niort, siden flyttede familien til Brest, hvor faderen virkede som auktionarius. Oprindeligt havde Clouzot tænkt sig at gå søofficersvejen, men en øjensygdom forhindrede dette og i stedet studerede han statsvidenskab med henblik på en karriere i diplomatiet. En overgang var han sekretær hos Louis Mariné („Union républicaine démocratique”). I begyndelsen af trediveerne startede han sin filmkarriere som manuskriptforfatter. Først 1942 debuterede han



Jouvet og negerdrengen i „Hvem myrdede Brignon?”

som instruktør med „L'Assassin habite au 21?”, en kriminalfilm efter en roman af S. A. Steeman. 1950 giftede han sig med den brasiliansk-fødte skuespillerinde Vera Lapara.

Når man søger efter et systematisk udgangspunkt for en vurdering af Clouzots produktion, er der to ting, som falder i tankerne. Hans forkærlighed for den moderne thriller og hans hang til sygelig udpensling af enhver makaber og afskyvækkende mulighed. Som kunstner er Clouzot aktuel. Det forbigangne og det fremtidige ligger uden for hans kunstneriske sigte. Kun i „Miquette et sa mère” fra 1950 (med Danièle Delorme, Mireille Perrey og Louis Jouvet), hvor han med barok situationskomik skildrer en mors og datters oplevelser ved et omrejsende teaterselskab omkring århundredskiftet, er han gået uden for sin egen tid. Hans samtid, nutidsmennesket som type i en umenneskelig konfliktsituation, er for ham det afgørende. Med en stærk Grand Guignol-tradition bag sig er det vel derfor naturligt, at han har søgt til den kriminalistiske genre, som har skabt sit eget filmsprog og sin egen filmiske „virkelighed”, anerkendt og forstået og værdsat af et stort publikum. Sujettet bringer ham i kontakt med publikum, men det er ikke historien som sådan, der interesserer Clouzot. For skønt han nøje følger spillets regler og giver historien sit, så er det noget bagved-

liggende, umiskendeligt til stede i atmosfære og billedrytme, der for ham bringer forløsningen. Handlingsmønstrene i hans film er så enkle som de er fortalt, uden alvorligere forsøg på at angribe emnet fra psykologisk hold. Såvidt er hans kunst skematisk og strukturelt kølig. I „Le corbeau” (1943) fortælles om de ulykker og den ondskab en kæde af anonyme smædebreve forårsager i en lille fransk provinsby. Filmen er monoton i sin negativitet, og den er kold, personerne mere „repræsenterer” end „er”, selv i centrale roller som dr. Germain (*Pierre Fresnay*) og dr. Vorzets. „Hvem myrdede Brignon?” („Quai des Orfèvres”, 1947) er en ret almindelig kriminalintriqe forfattet af Clouzot selv og *Jean Ferry* på grundlag af *S. A. Steemans* roman „Légitime défense”. Den foregår i Paris’ lettere forlystelsesverden. En gammel liderlig leviemand, Brignon (*Charles Dullin*), myrdes, og mistanken falder på *Bernard Blier*, som er gift med kabaretsangerinden *Suzy Delair* („Avec son Tra-la-la”). Politimanden spilles af *Louis Jouvet*, en af Clouzots originaleste skikkelser, en søvngængeragtig, ungkarlesær figur, som yderligere interesserer fordi han har adopteret en negerdreng. I denne udefra set grå misantrop findes syntesen af spredte positive tanker hos Clouzot, og man må i denne forbindelse erindre sig sceneerne i *Christian-Jaques* „Nødråb fra Havet” (1956) med den muhammedanske sømand, som bliver de andre fiskeres egentlige redningsmand efter den uhyggelige kødforgiftning blandt besætningen på den lille kutter. Clouzot var medansvarlig for manuskriptet.

„Rædslernes Hus” („Les diaboliques”, 1955) er en raffineret, men også perverteret variation af trekantdramaet. Manuskriptet er skrevet sammen med *G. Géronimi* efter *P. Boileau* og *Tb. Narjacs* „Celle qui n'était plus”. Kostskolebestyreren *Michel* (*Paul Meurisse*) forsøger i ledtog med sin elskerinde, en lærerinde på skolen (*Simone Signoret*) at tage livet af sin hjertesvage kone, Christa (*Vera Clouzot*) ved en ligeså utroværdig som usmageligt udspekuleret plan. Lærerinden hykler (med

næsten lesbisk intensitet) venskab og medlidenhed med den forpinte og mishandlede Christa og får hende overtalt til, at de sammen skal myrde deres „fælles” plageånd, en frygtelig ulækker mordscene arrangeres og indføres i et badekar, så både publikum og „mordersken” Christa bliver overbevist om dens rigtighed, liget forsvinder, dukker op igen i et andet badekar, for derefter at rejse sig for øjnene af den syge Christa, der synker afmægtig om ramt af et hjerteanfald. Først da sætter retfærdigheden ind.

„Frygtens Pris” („Le salaire de la peur”, 1952) er ganske vist ikke en kriminalfilm, men filmens typer hører hjemme i denne genre. I 1951 rejste Clouzot sammen med sin hustru til Brasilien, hvor de opholdt sig et halvt år. Clouzot forstod snart, at myndighederne ville lægge alle mulige hindringer i vejen for filmoptagelser, der skildrede landets sociale forhold. Da han var vendt hjem til Frankrig blev han opmærksom på *Hemingway*-epigonen *Georges Arnauds* roman, og han indspillede så under indtryk fra Brasilien i Sydfrankrig sin film, der som bekendt omhandler forhold i en eller anden mellemamerikansk stat. I en civilisationens udørk i en sådan stat er fire vidt forskellige mennesker strandet, pariserjoveren *Mario* (*Yves Montand*), den tuberkuløse italienske murer *Luigi* (*Folco Lulli*), gangsteren *Jo* (*Charles Vanel*) og den tidligere koncentrationslejrfrange *Bimba* (*Peter van Eyck*). Subsistensløse som de er, får de deres eneste chance for at slippe væk fra dette hul, hvor folk rådner op i levende live, ved at melde sig som chauffører til en dødsensfarlig transport af nitroglycerin til nogle olie-kilder, som er kommet i brand. De dør alle. *Mario*, som overlever transporten, kører på hjemvejen ud over bjergsiden til akkompagnement af valsetoner fra bilens radio. Det er en brutal film med meget receptpræget effektjageri, men den yder også scener af ubesmitet ægthed og paradoksalt menneskelig patos, som da *Mario*, *Luigi* og *Bimba* stiller sig op og lader vandet. Det er ikke alene en reaktion på en dramatisk klimaks, det er broderskabets

triumf, og man føler hvilken svidende straf det er for den demaskerede gangster Jo, at han må forrette sit alene. „Pigen Manon” (1948, manuskript s. m. Jean Ferry) har krigens Sodoma og efterkrigstidens Gomorra som motiv. Filmen er en parafrase over Prévosts roman „Manon Lescaut” fra 1731. I kirken i Clermont redder frihedskæmperen, den moderne Des Grieux (*Michel Auclair*) pigen Manon (*Cécile Aubry*) fra at lide feltmadrasens skæbne. Sammen flygter de til Paris, og fra begyndelsen til den bitre ende er deres forhold en flugt fra den heksekedel af sortbørssjakken og bordeldufte, der omgiver dem. Des Grieux myrder Manons broder (*Serge Reggiani*) for at frigøre hende fra demimondens miserable tilværelse, og flugten går videre med en illegal jødisk transport til det forjættede land. I ørkenen omkring Haifa dør Manon for en arabisk kugle under den brændende sol.

Når Clouzot har optrukket hovedlinierne i en film, springer de filmiske indfald i et dramatisk crescendo som elektriske udladninger mellem lidenskab, fortvivelse og bitterhed. Han arbejder ikke metodisk fra synopsis til drejebog, f. eks. fandt han først frem til slutningsscenen i „Rædslernes Hus” på optagelsernes sidste dag, og det er ofte et enkelt billede, som har dannet udgangspunktet for hans film. Således førte et fotografi af en myrdet prostitueret fra Pariserpolitietts arkiv ham ind på sporet af variété- og bordelmilieuet i „Hvem myrdede Brignon?”, og i „Pigen Manon” var startpunktet scenen med den endeløse korridor i flygtningetoget, et billede, der havde ætset sig ind i Clouzots bevidsthed i befrielsesdagens Frankrig.

Nu er hans stil – chokrytmen som *Åke Bengtsson* kalder den i sin bog „Bildrytm og Bildkomposition” – ikke alene tradition, men også disposition. Al kunst består i at overdrive detaljen og simplificere helheden. Hos Clouzot tager dette princip overhånd i en række sidetemaer, som giver helheden et ujævnt og flosset indtryk, men som også må siges at være atmosfæriskabende. Udviklingen

i filmsproget er gået i retning af stadig mere krasse virkemidler, men Clouzot synes simpelt hen forfalden til det morbide og maniererede. Han strammer nervetrådene hos sit publikum så dristigt og vedvarende, at han hele tiden synes at bevæge sig i det grænseland, hvor reaktionen kan sætte ind og opløse det krampagtige i grinet. Hans fabelagtige tekniske dygtighed og hans terrieragtige konsekvens forhindrer som regel nogen sådant. Som eksempler på hans dynamiske klipning kan nævnes de scener i „Hvem myrdede Brignon?”, i hvilke han hele tiden veksler mellem Bernard Bliers selvmordsforsøg i cellen, Suzy Delair i forhør i lejligheden og den prostituerede i cellen ved siden af, eller opbygningen af den dramatiske klimaks i „Rædslernes Hus”, klipningen er underbygget af de forskellige billeders samarbejdede komposition, Christas nervøst forvrængede ansigt, døre, korridorer, fødder, behandskede hænder, en skrivemaskine, som anslås o. s. v.

Varme og finfølelse hører ikke til de clouzotske dyder, og hans mangel på humor, selvironi og sjælelig fordybelse fører ofte til beklagelige misgreb. Slagsmålet på kirkegården i „Le corbeau” kunne en *René Clair* være sluppet elegant fra, Clouzots indædthed forhindrer enhver forsoning. Men det er vel også et spørgsmål om han tilsigter en forsoning. Hvis vi ser på forbindelsen bagud til Grand Guignol-maneren og tyvernes ekspressionistiske og surrealistiske film, forstår vi bedre Clouzots syn på „virkelighed” og „symbol”. Det er ikke nødvendigvis realisme, at en kunstner klipper os i den grad i nerverødderne. Da Clouzot iscenesatte kriminalfilmen „L'Assassin habite au 21?”, var det især opgaven med at skildre familiepengionen og alle dens menneskelige vanskabninger, der fængslede ham. Det var personer, som i og for sig undrager sig hvad vi forstår ved realisme. Det er uomtvisteligt, har Clouzot sagt, at virkeligheden intet har at gøre med realisme i snæver eller bred forstand. Det, der er interessant, men også uhyre forpligtende, er at få sit publikum til at tro en ting er

„Le mystère Picasso“. Maleren og
filminstruktøren.



sand, selv om den måske slet ikke er det. Det er fascinerende at delagtiggøre andre i en subjektiv vision. Eller på en anden måde. Det er uomtvisteligt, at selve begrebet virkelighedsopfattelse er uhyre ækvivokt.

Bag underholdningsmasken er Clouzots film idefilm, uden at de dog er ideologiske, på samme måde som han er politisk uden at være partibunden. Hans brug af symbolik svarer hertil. Jeg tænker ikke så meget på den litterære symbolik (*Poes* digt „The Raven“ og „Le corbeau“), men mere på optaktsbillederne i „Frygtens Pris“, hvor forbindelsen til *Buñuel* ikke er til at gå fejl af. Man ser to biller, der kriges i et uhyggeligt favntag, så ser man at de er fastgjort i tråde som kleistske marionetter og endelig afslører kameraet, at trådene samles i en drengenhånd. Filosofien er den enkle, at vi også er at ligne ved nogle levende strandvaskere, som har påtaget os en dødsensfarlig transport af et dødsensfarligt sprængstof, og at der også for os har bestået et valg, som ikke var noget valg. Lignende omend mere ramme billeder er ragekniven under den betændte negl i „Le corbeau“, og dødsvandringen og Des Grieux's begravelse af Manon i ørkensandet mellem kamelknoglerne, en scene med nekrofile islæt. Bag det opstyltede, makabre og brillante hos Clouzot fornemmer vi spørgsmålene om det gode og det onde, om døden og om en højere styrelse.

Ikke at Clouzot er moralsk, dertil har han for megen moral, men politifolkene i hans film, Louis Jouvet i „Hvem myrdede Brignon?“ og Charles Vanel i „Rædslernes Hus“, skiller med usvigelig rutine ondt og godt. Der er mere end beslægtede træk i deres halvnussede, luvslidte ydre og i deres trætte medmenneskeskelige indre. Der er noget livserfarent, desillusioneret over disse pensionerede eller halvpensionerede skikkelser i udførelsen af deres hverv som retfærdighedens sporhunde. Deres tilsynekomst synes aldrig tilfældig, men altid chokerende. Deres karakterer lader ane en dualisme af mystisk art.

I „Rædslernes Hus“ nærmede Clouzot sig den kaskade vision, og dette er langt fra tilfældigt. Igennem flere år stod det på Clouzots program at filmatisere *Kafkas* „Processen“ eller „Slottet“, men det lykkedes ham ikke at finde den filmiske form, stoffet kræver. *Kafkas* antilogiske yderverden med den stramt knyttede indre logik modsvarer en konsekvent udvikling i Clouzots tankeverden. Clouzots næste film „Les espions“, som i øvrigt har en tjekkisk roman af *Hostowski* som forlæg, peger da også i denne retning. Filmen er under indspilning (med *Curd Jürgens*, *Peter Ustinov*, *Charles Vanel*, *Gerard Séty* og *Vera Clouzot* i hovedrollerne), og handlingen skal kort refereres her: En psykiater driver en lille klinik i et af Paris' fattigkvarterer. I den pavillonagtige

bygning er kun indlagt to patienter. En dag får lægen en anmodning om at tilse en syg. Det viser sig, at den adresse, han har fået opgivet, er nogle slagtehallen i en anden bydel. Lægen henvender sig forundret til portneren, som afviser ham. Men nu dukker der en person op, som lægen tidligere på dagen har bemærket foran gitterporten til klinikken. Vedkommende præsenterer sig som tidligere amerikansk officer. Han tilbyder lægen en rund sum penge, hvis denne vil påtage sig at skjule en hemmelig agent, der er eftersøgt af politiet, på sin klinik. Lægen slår til, og hans tilværelse udvikler sig nu til et sandt mareridt, hvori virkeligheden antager karakter af drøm, idet klinikken befolkes af „syge“, hvoraf nogle er agenter, som har til opgave at beskytte spionen, medens de andre har til opgave at bortføre ham. Den ene kender ikke den andens sande identitet, og lægens kamp med disse „fantomer“ er filmens hovedmotiv. Dens kunstneriske pointe er mareridtet – det politiske mareridt i dag, på et givet tidspunkt synes alt at løbe løbsk på stedet. Personerne røber nok hvem de er, men i en sådan blanding af løgn og sandhed, at der aldrig kan blive tale om nogen form for endelig erkendelse.

Clouzots seneste færdige arbejde er en dokumentarfilm om *Picasso*, „Le mystère Picasso“ (1956). Også den må ses som et resultat af hans idelige søgen efter et udtryk for sin samtid.

Med sin store tekniske kunnen og sin intuitive sans for det filmiske står Clouzot blandt de markanteste instruktørskikkelser i dag. Man må tilgive ham mangel på smagløshed og bære over med megen kunstnerisk frigiditet, fordi han, når alt dette er sagt, er så sjældent levende og artistisk modig. For ham er filmen ikke en færdig opfindelse, den skal opfindes hver gang en opgave skal løses. Denne eksperimenteren har gjort, at man har savnet et bestemt livssyn hos Clouzot. Dette er uretfærdigt. Det findes, om man så finder det tilstrækkeligt, er en anden sag. Ingen af Clouzots film ender lykkeligt. Men det er snarere

et tragisk-optimistisk end et rentud pessimistisk livssyn han giver os. Konfrontationen med døden som et centralt motiv og den individuelle og aktuelle virkelighed danner i den eksistentialistiske filosofi grundlaget for menneskets tænke og handle. Således også hos Clouzot. Men hvor eksistentialismen ofte tror på et gudløst univers, antyder Clouzot tilstedeværelsen af en højere styrelse. Den menneskelige situation er givet og dens udvikling uafvendelig, men netop denne indskrænkning i de menneskelige vilkår hæver den menneskelige stræben op i et højere plan. Det er denne tanke vi finder udtrykt i *Camus'* Sisyfosmyte. Sisyfos, denne skæbnetunge skikkelse, som er dømt af guderne til i al evighed at rulle et klippestykke op til toppen af et bjerg. Til tider er stenen og Sisyfos eet, til tider erkendes kun klippen og bjerget, men når Sisyfos retter sig op for at gå ned ad bjerget for endnu en gang at hente sin byrde, er han triumfatoren, så er han sejrherre over klippen. Måske begynder han nedstigningen blind, uden tanke for sin skæbne, men han erkender den på vejen, og så står han som en tragisk skikkelse, thi bevidstheden er forudsætningen for det tragiske, og det tragiske er forudsætningen for den sande triumf. Når Sisyfos så står ved bjergets fod med klippestykket liggende ved sine fødder, så kan han fyldes af den stræben mod højderne, som gør stenen, natten og bjerget til et univers i sig selv, og så må man trods alt forestille sig Sisyfos som et lykkeligt menneske.



Fra optagelserne af Clouzots nye film „Les espions“. I forgrunden Curd Jürgens, i øvrigt fra venstre Gérard Séty, Vera Clouzot og instruktøren.